

SAN FRANCISCO SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS

DEBUSSY

Images

Jeux

La plus que lente





Musicians of the
San Francisco Symphony



SAN FRANCISCO
SYMPHONY
MICHAEL TILSON THOMAS • MUSIC DIRECTOR

San Francisco Symphony
Michael Tilson Thomas, music director and conductor

Claude Debussy (1862-1918)

<i>Images pour orchestre</i>	35:24
I. Giges	07:24
Ibéria	
II. Par les rues et par les chemins	07:12
III. Les parfums de la nuit	08:46
IV. Le matin d'un jour de fête	04:44
V. Rondes de printemps	07:18
<i>Jeux</i>	18:26
<i>La plus que lente</i>	06:31

Producer: Jack Vad
Engineering Support: Roni Jules, Gus Pollek, and Dann Thompson
Post-Production: Mark Willsher
Mastering: Gus Skinas
Cover Photo: Macro Marbles, by Michaela Gunter, Getty Images
Booklet Photos: Kristen Loken

All editorial materials ©2016 San Francisco Symphony. All rights reserved. San Francisco Symphony,
Davies Symphony Hall, San Francisco, CA 94102. sfsmedia@sfsymphony.org



Michael Tilson Thomas

Michael Tilson Thomas on Debussy

Right from the start of my musical life, Debussy's music captivated me. It had a sensual quality that was like no other. I felt a sparkle as cascades of notes in the First Arabesque tumbled from my fingers, and felt a haunted melancholy that seemed to hover in the room as I played the tune from *The Girl with the Flaxen Hair*. His pieces seemed to explore quite a different world from other pieces I was studying. As I played more of his music I discovered just how vast and intense the nature of his exploration was.

At the piano Debussy pushed past all possible frontiers of the instrument and the performer. There are ever wilder, more gestural, and texturally complex challenges to be faced. It can be intensely physical. There are moments, as in his prelude *What the West Wind Saw*, when the playing feels like swimming a challenging stroke, such as the butterfly.

The music's increasing physical challenges are a reflection of where Debussy's mind was going. His earliest music is much like the salon music of the time. Little suggestions of the folkloric, exotic, and antique resemble compositions by other composers of this genre—music by Grieg or Rimsky-Korsakov. But Debussy steadily searched for an ever more complex and abstract language. The titles of his pieces suggesting water, reflections, or clouds become launching points for his courageous explorations of the turnings of sensation and emotion within the human spirit.

When it came to writing for orchestra, his pallet of unusual sonority was even more expanded. He had a genius for sensing the essential quality of a particular instrument's voice and creating for it evocative solos that have become emblematic. His sense of unusual blends of different instruments was also original and highly demanding. In fact, his orchestral music, especially the later orchestral works like those on this album, presents some of the greatest challenges in the whole repertory for both conductor and instrumentalists.

Jeux, for example, is an intricate and luscious bandying back and forth of tiny gestures of tambourines, viola, xylophone, and more. The music seems to be in streams of sound coalescing, dissolving, transforming. The orchestra, especially the strings, is divided into many independent lines, each of which requires great virtuosity and subtlety to play. The effect of the music depends on the hypersensitivity of each player and an ability to be instantaneously in touch with both colleagues and the conductor. Almost all the music is in $\frac{3}{4}$ time and I often think of it as a kind of X-rated waltz.

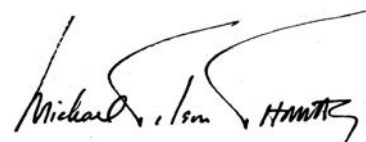
The three pieces in *Images* present Debussy's impressions of three different countries. The first, *Gigues*, uses the dance form to evoke Scotland. It is a sad and chilly Scotland that the composer is imagining. The theme itself is played by an unusual instrument, the oboe d'amore. One can imagine this theme played on some kind of bagpipe. But here the effect is misty and far away in both time and place.

Ibéria is the largest and most ambitious of Debussy's many portraits of Spain. The orchestration uses traditional instruments like castanets, but it also creates the sound of guitar and flamenco singing and footwork from unusual combinations of the orchestral instruments themselves. Once again the music is often in independent streams—some capricious, some haunting, some reckless. Allowing each one of these streams to have its own special swing and feeling, and at the same time, coordinate with the rest of the orchestra, is a great challenge. The second movement, *Les parfums de la nuit*, is one of the most difficult of all.

Rondes de printemps is a picture of the French countryside. It uses folk-like themes and drums to create a rustic quality, but its shape and shifting textures suggest flickers of light in Monet paintings or early films.

La plus que lente was originally a piano piece—very much a salon piece in fact. It is a waltz in the shadow of Chopin, but going much further into dark, moody, and amorous territory. Debussy orchestrated it for a kind of cafe orchestra that included the Gypsy instrument cimbalom, which adds to the alternatively brooding and ecstatic mood.

It has been a pleasure to perform this music with the San Francisco Symphony, whose members possess all the artistry and are more than willing to take the risks that this music demands.



Michael S. Tom

Claude Debussy
Images pour orchestre
Jeux
La plus que lente

Images pour orchestre

If the writing of *Images* (1912) was slow going, it was partly because Claude Debussy (1862-1918) sensed that he was feeling his way along previously unexplored paths. He wrote, "I'm trying to write 'something else'—*realities*, in a manner of speaking—what imbeciles call 'Impressionism,' a term employed with the utmost inaccuracy, especially by art critics!" The composer continued, "I feel more and more that music, by its very essence, is not something that can flow inside a rigorous, traditional form. It consists of colors and of rhythmicized time." It is a statement that tells us much about the newness and artistry of Debussy's music.

GIGUES

Each of the *Images* has its own national coloration. This is most obviously true of *Ibéria*, while *Rondes de printemps* quotes a French children's song and *Gigues* has always been connected—albeit somewhat elusively—to the British Isles.

Gigues is a melancholic piece—and a richly poetic and lovely one. It begins with scoring of singular delicacy. Muted trumpet, then second violins, then flute and first violins gradually arrive at a wistful tune that gently suggests a gigue rhythm, though greatly slowed down. Through the encouragement of harp scales, an unaccompanied, plaintive oboe d'amore tune emerges—thought

to be an allusion to an English folk song—followed immediately by the bassoons playing music associated with the Scottish tune "Weel may the keel row."

The most remarkable characteristic of *Gigues* is the simultaneous existence of two rhythmic worlds—that of the *triste* oboe d'amore tune and the one of the lively figuration below and around it. And this subtly layered co-existence of melancholy and jollity goes far to account for the poignancy of this musical poem, whose "evaporation" at its close even surpasses its opening in subtlety and delicacy.

IBÉRIA

Spain was vividly alive in Debussy's imagination. With *Ibéria*, Debussy was ready to take the plunge and sing a love song on a grand scale to the country that so engaged him.

Ibéria, the central panel of the *Images* triptych, is itself a triptych. The first movement is called *Par les rues et par les chemins* (Along the Highways and Byways). The music begins with a crisply dissonant chord that is also the first beat of a rhythm, spelled out by woodwinds and castanets, which will be virtually ever-present in this picture. Against this rhythm, a clarinet unfolds a melody at once elegant and jaunty. The detail is rich and wonderful—the occasional doublings

of parts of the melody, the cross-rhythm of twos played against the triplets of other rhythm instruments, the ever-changing colors of the accompaniment. For a few moments an energetic manner prevails, but really, this is a lazy sort of afternoon, and after the opening music has returned the movement evaporates in a series of soft shudders, plinks, and sighs.

In the inventive *Les parfums de la nuit* (Night Fragrances), Debussy sets out to caress us most deliciously with the remembered—or imagined—scents of oleander and sweet chestnut, wild rose and thyme. “Slow and dreamy,” he writes, and the score is filled with pleas for rubato and for the music to be *souple, sans rigueur, or doux et mélancolique*. Each movement of this triptych has a moment of print-through from its neighbor; we gather that Debussy is reluctant to define sharp endings and beginnings.

Of his *Le matin d'un jour de fête* (Holiday Morning), Debussy said, “It sounds like music that has not been written down—the whole feeling of rising, of people and nature waking. There is a watermelon vendor and children whistling—I see them all clearly!” With the greatest imaginable care and precision, Debussy has written down his vision of happy chaos, of marchers and dancers, of a dance band (the violins and violas are told to hold their instruments as though they were guitars), of a country fiddler, of wind players blasting their raucously cheery tunes. Memories of the two earlier movements are evoked, not always reverently. The festivities get giddier, and in a blaze of orchestral color and with almost disconcerting abruptness *Ibéria* comes to its joyous close.

RONDES DE PRINTEMPS

This *Image* has an epigraph, a French version of a couplet from an old Italian song, “*La Maggiolat*”: “*Vive le Mai, bienvenu soit le Mai/ Avec son gonfalon sauvage*” (Cheers for May, welcome to May/ with its wild banner). The wildness in this piece is palpable and at times quite startling. *Rondes de printemps* is also the only one of the *Images* to bear a dedication, being inscribed to the composer’s new wife. The piece several times quotes a children’s song, “*Nous n’irons plus au bois*” (We’ll Go to the Woods No More). A striking feature of this movement is the odd five-beat rhythm that runs through much of it, a charming eccentricity of this fiercely energized little tone poem.

Jeux

The creative forces behind Debussy’s *Jeux* (1913) were extraordinary ones: Serge Diaghilev commissioned the work for his *Ballets Russes*, the scenario and choreography were by Vaslav Nijinsky, and scenery and costumes were by Léon Baskt. Pierre Monteux, who later would become the San Francisco Symphony’s fifth music director (from 1935 to 1952), led the work’s world premiere.

Jeux is a story of a boy and two girls. The following synopsis was provided at the first performance: “The scene is a garden at dusk; a tennis ball has been lost; a boy and two girls are searching for it. The artificial light of the large electric lamps shedding fantastic rays about them suggests the idea of childish games: they play hide and seek, they try to catch one another, they quarrel, they sulk without cause. The night is warm, the sky is bathed in pale light; they embrace. But the spell is broken by another tennis ball

thrown in mischievously by an unknown hand. Surprised and alarmed, the boy and girls disappear into the nocturnal depths of the garden.”

The quiet yet remarkably forceful *Jeux* begins with an almost motionless introduction that is suggestive of the quick music to come. Most of the piece moves in a rapid triple meter, though the sense of beat is subverted by syncopation, cross-rhythms, and all but constant indulgences in time. Critical moments interrupt this quasi-waltz. There is a mocking dance for the second girl in her jealousy and an impassioned recitative for the two groups of violins when the second girl seeks to dissuade her friend from leaving. It is at this point that moonlight and *eros* take over. “The second girl succeeds in taking her into her arms. Nonetheless, the boy intervenes by gently separating their heads that they may look around: the beauty of the night, the joy of the light, everything tells them to abandon themselves to their fantasies.... With a passionate gesture, the boy brings their three heads together, and a triple kiss mingles them in ecstasy.” Then the second tennis ball intervenes, and the music returns to the tempo of the prelude, but with a denser sound. The moonflooded stage is empty once more.

One of many extraordinary features of *Jeux* is its eschewal of repetitions, with its musical ideas always transformed in rhythm or texture. The result is music of astonishing density and abundance.

La plus que lente

During his travels in 1910, Debussy discovered Budapest’s Gypsy-style cafe ensembles. He was instantly taken. Of a musician

he encountered the composer remarked, “He gave one the impression of sitting in the depths of a forest; he arouses in the soul that characteristic feeling of melancholy in which we so seldom have an opportunity to indulge.” Perhaps that sense of melancholy spoke to Debussy for a reason; since 1909, he had been experiencing symptoms of the cancer that would claim his life eight years later. Yet far from reducing his workload, Debussy took on an increasing number of composition projects. That included writing the piano waltz *La plus que lente* (The Slower than Slow), which some speculate may have been intended as a movement for an unrealized third series of the composer’s *Images*. Sentimental slow waltzes were all the rage in Paris at the time, and here Debussy artfully pens an atmospheric parody that further eases an already leisurely dance.

With the French musical climate favoring waltzes, Debussy’s publisher naturally thought an orchestration of *La plus que lente* might maximize profits. Arranger Henri Mouton took on the task, and though Debussy was amenable to the idea, he was less than pleased with the result. In 1912, Debussy—unprompted—took time from his crammed schedule to write his own salon arrangement. It was a personal indulgence on many levels. Arising from the depths of this brief but seductive piece is the sound of the cimbalom, a Hungarian folk instrument popularized by none other than those remarkable cafe musicians of Budapest.

— From notes by Michael Steinberg (*Images* and *Jeux*) and Jeanette Yu (*La plus que lente*)

© San Francisco Symphony, 2016



The **SAN FRANCISCO SYMPHONY** gave its first concerts in December 1911. Its music directors have included Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt, and, since 1995, Michael Tilson Thomas. The SFS has won such recording awards as France's Grand Prix du Disque, Britain's *Gramophone Award*, Germany's Echo Klassik, and the United States's Grammy. Releases on the Symphony's own label, SFS Media, include a cycle of Mahler symphonies that has received seven Grammys, several volumes devoted to the works of Beethoven, and John Adams's *Harmonielehre* and *Short Ride in a Fast Machine*, which won a 2013 Grammy for Best Orchestral Performance, and the 2013 Echo Klassik. The Orchestra's live

recording of the first-ever complete concert performances of the score from Leonard Bernstein's *West Side Story* was nominated for a 2014 Grammy for Best Musical Theater Album. For RCA Red Seal, Michael Tilson Thomas and the SFS have recorded scenes from Prokofiev's *Romeo and Juliet*, a collection of Stravinsky ballets, and *Charles Ives: An American Journey*, among others.

Some of the most important conductors of the past and recent years have been guests on the SFS podium, among them Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein, and Sir Georg Solti, and the list of composers who have led the Orchestra includes Stravinsky, Ravel, Copland, and John Adams. The SFS Youth Orchestra, founded in 1980, has become known around the world, as has the SFS Chorus. For more than two decades, the SFS *Adventures in Music* program has brought music to every child in grades 1 through 5 in San Francisco's public schools. SFS radio broadcasts, the first in the US to feature symphonic music when they began in 1926, today carry the Orchestra's concerts across the country. In a multimedia program designed to make classical music accessible to people of all ages and backgrounds, the SFS launched *Keeping Score* on PBS-TV, DVD, radio, and at the website keepingscore.org. San Francisco Symphony recordings are available at sfsymphony.org/store.



MICHAEL TILSON THOMAS first conducted the San Francisco Symphony in 1974 and has been Music Director since 1995. A Los Angeles native, he studied with John Crown and Ingolf Dahl at the University of Southern California, becoming Music Director of the Young Musicians Foundation Debut Orchestra at nineteen and working with Stravinsky, Boulez, Stockhausen, and Copland at the famed Monday Evening Concerts.

In 1969, Mr. Tilson Thomas won the Koussevitzky Prize and was appointed Assistant Conductor of the Boston Symphony. Ten days later he came to international recognition, replacing Music Director William Steinberg in mid-concert at Lincoln Center. He went on to become the BSO's Principal Guest Conductor.

He has also served as Director of the Ojai Festival, Music Director of the Buffalo Philharmonic, and a Principal Guest Conductor of the Los Angeles Philharmonic. He became Principal Conductor of the London Symphony Orchestra in 1988 and now serves as Conductor Laureate. He is the founder and Artistic Director of the New World Symphony, America's Orchestral Academy.

Michael Tilson Thomas's recorded repertory reflects interests arising from work as conductor, composer, and pianist. His television credits include the New York Philharmonic Young People's Concerts, and in 2004 he and the San Francisco Symphony launched *Keeping Score* on PBS-TV. Among his honors are Columbia University's Ditson Award for services to American music and *Musical America's* Musician and Conductor of the Year award. He is a Chevalier des Arts et des Lettres of France, was selected as *Gramophone* 2005 Artist of the Year, was named one of America's Best Leaders by *U.S. News & World Report*, has been elected to the American Academy of Arts and Sciences, and in 2010 was awarded the National Medal of Arts by President Barack Obama.

Claude Debussy
Images pour orchestre
Jeux
La plus que lente

Images pour orchestre

Si la composition des *Images* (1912) progressa lentement, c'est en partie parce que Claude Debussy (1862-1918) avait le sentiment de chercher son chemin dans des terres jusque-là inexplorées. « J'essaie de faire autre chose, écrit-il, et de créer – en quelque sorte des réalités – ce que les imbéciles appellent "impressionnisme", terme aussi mal employé que possible, surtout par les critiques d'art. » « Par ailleurs, poursuit-il, je me persuade, de plus en plus, que la musique n'est pas, par son essence, une chose qui puisse se couler dans une forme rigoureuse et traditionnelle. Elle est de couleurs et de temps rythmés. » C'est une déclaration qui en dit long sur la nouveauté et la créativité de la musique de Debussy.

GIGUES

Chacune des *Images* a sa propre couleur nationale. Elle est le plus évidente dans *Ibéria*, tandis que *Rondes de printemps* cite une chanson enfantine française et que *Gigues* a toujours été associé – mais de manière quelque peu évasive – aux îles britanniques.

Gigues est une pièce mélancolique – très poétique et ravissante- qui débute avec une orchestration d'une singulière délicatesse. Trompette avec sourdine, puis seconds violons, puis flûte et premiers violons parviennent peu à peu à une mélodie

nostalgique qui évoque discrètement un rythme de gigue, mais considérablement ralenti. Encouragée par les gammes de harpe, une mélodie plaintive de hautbois d'amour émerge sans accompagnement – mélodie qui serait, pense-t-on, une allusion à une chanson traditionnelle anglaise –, suivie aussitôt par les bassons qui jouent une musique associée à l'air écossais « Weel may the keel row ».

La caractéristique la plus remarquable de *Gigues* est l'existence simultanée de deux mondes rythmiques – celui de la mélodie triste de hautbois d'amour et celui de la figuration animée en dessous et autour d'elle. Et cette coexistence, avec ses subtils niveaux différents de mélancolie et de gaieté, explique en grande partie le caractère poignant de ce poème musical, qui, au moment de « s'évaporer » à la fin, surpasse même le début en raffinement et en délicatesse.

IBÉRIA

L'Espagne a toujours été vivement présente dans l'imagination de Debussy. Et avec *Ibéria* le compositeur était prêt à se jeter à l'eau et à chanter un chant d'amour de grandes dimensions au pays qui le fascinait tant.

Ibéria, le volet central du triptyque des *Images*, est lui-même un triptyque. Le premier mouvement est intitulé *Par les rues et par les chemins*. La musique commence par un accord sèchement dissonant qui est également le premier temps d'un rythme énoncé par les bois et les castagnettes, ensuite omniprésent dans ce tableau. Contre ce rythme, une clarinette déploie une mélodie à la fois élégante et enjouée. Les détails sont d'une merveilleuse richesse – les occasionnelles doublures de parties de la mélodie, la superposition de rythmes binaires aux triolets d'autres instruments rythmiques, les couleurs sans cesse changeantes de l'accompagnement. Pendant quelques instants, une écriture énergique prévaut, mais c'est en réalité une espèce d'après-midi paresseux, et une fois la musique du début revenue le mouvement s'évapore dans une série de doux frissons, de bruits métalliques et de soupirs.

Dans l'inventif mouvement intitulé *Les Parfums de la nuit*, Debussy s'emploie à nous caresser délicieusement avec les senteurs remémorées – ou imaginées – du laurier rose et du châtaigner, de l'églantier et du thym. « Lent et rêveur », écrit-il, et la partition est emplie d'invitations à un jeu « rubato », « souple », « sans rigueur », ou « doux et mélancolique ». Chaque mouvement de ce triptyque laisse disparaître à un moment son voisin ; on en conclut que Debussy rechigne à définir des fins et des débuts trop marqués.

À propos du *Matin d'un jour de fête*, Debussy disait : « Ça n'a pas l'air d'être écrit... Et toute la montée, l'éveil des gens et des choses... il y a un marchand de pastèques et des gamins qui sifflent, que je vois très nettement ! » Avec la plus grande

précision imaginable, Debussy dépeint sa vision d'un chaos heureux, avec des marcheurs et des danseurs, un orchestre de danse (les violons et altos sont invités à tenir leurs instruments comme s'il s'agissait de guitares), un violoneux, des instruments à vent qui font bruyamment retentir leurs joyeuses mélodies. Il évoque des souvenirs des deux mouvements précédents, pas toujours respectueusement. Les festivités deviennent de plus en plus enivrantes, et dans une explosion de couleur orchestrale et une brusquerie presque déconcertante *Ibéria* arrive à sa conclusion radieuse.

RONDES DE PRINTEMPS

Cette *Image* porte en épigraphe une version française d'un distique tiré d'une vieille chanson italienne, *La Maggiolata* : « Vive le Mai, bienvenu soit le Mai / Avec son gonfalon sauvage. » La sauvagerie de cette pièce est palpable, et par moments tout à fait surprenante. *Rondes de printemps* est aussi la seule des *Images* à comporter une dédicace, à la nouvelle épouse du compositeur. La pièce cite à plusieurs reprises une chanson enfantine, « Nous n'irons plus au bois ». Une caractéristique marquante de ce mouvement est l'étrange rythme à cinq temps qui en traverse une bonne partie, excentricité charmante de ce petit poème symphonique d'une vigueur féroce.

Jeux

Les forces créatrices qui donnèrent naissance à *Jeux* (1913) de Debussy étaient tout à fait extraordinaires : Serge Diaghilev commanda l'œuvre pour ses *Ballets russes* ; le scénario et la chorégraphie étaient de Vaslav Nijinski ; le décor et les costumes,

de Léon Baskt. Pierre Monteux, qui allait par la suite devenir le cinquième directeur musical du San Francisco Symphony (de 1935 à 1952), dirigea la création mondiale de l'œuvre.

Jeux est l'histoire d'un jeune homme et de deux jeunes filles. L'argument suivant figurait dans le programme lors de la création : « Dans un parc au crépuscule, une balle de tennis s'est égarée ; un jeune homme, puis deux jeunes filles s'empressent à la rechercher. La lumière artificielle des grands lampadaires électriques qui répand autour d'eux une lueur fantastique leur donne l'idée de jeux enfantins ; on se cherche, on se perd, on se poursuit, on se querelle, on se boude sans raison ; la nuit est tiède, le ciel baigné de douces clartés, on s'embrasse. Mais le charme est rompu par une autre balle de tennis jetée par on ne sait quelle main malicieuse. Surpris et effrayés, le jeune homme et les deux jeunes filles disparaissent dans les profondeurs du parc nocturne. »

La musique tranquille mais étonnamment puissante de *Jeux* commence par une introduction presque immobile qui suggère la musique vive à venir. L'essentiel de la pièce avance dans une mesure ternaire rapide, bien que la battue soit déstabilisée par les syncopes, les superpositions rythmiques et les fluctuations de tempo presque constantes. Des moments critiques interrompent cette quasi-valse. Il y a ainsi une danse moqueuse pour la seconde jeune fille, jalouse, et un récitatif passionné pour les deux pupitres de violons lorsque la seconde jeune fille cherche à dissuader son amie de partir. C'est alors que le clair de lune et éros prennent le dessus. « La seconde jeune fille réussit à la prendre dans ses bras. Pourtant, le jeune homme intervient en écartant leurs têtes

doucement. Qu'elles regardent autour d'elles : la beauté de la nuit, la joie de la lumière, tout leur conseille de se laisser aller à leur fantaisie. Le jeune homme, dans un geste passionné, a réuni leurs trois têtes.... et un triple baiser les confond dans une extase. » Puis la deuxième balle de tennis intervient, et la musique revient au tempo du prélude, mais avec une sonorité plus dense. La scène baignée par le clair de lune est de nouveau vide.

L'une des nombreuses caractéristiques extraordinaires de *Jeux* est que la partition renonce aux répétitions, les idées musicales étant toujours transformées en rythme ou en texture. Il en résulte une musique d'une densité et d'une richesse stupéfiantes.

La plus que lente

Au cours de ses voyages, en 1910, Debussy découvrit les ensembles de style tzigane qui jouaient dans les cafés de Budapest. Il fut aussitôt conquis. À propos d'un musicien qu'il entendit, le compositeur écrivit : « Dans une salle de café, banale et coutumière, il donne l'impression d'être assis à l'ombre des forêts, et va chercher au fond des âmes cette spéciale mélancolie que nous avons si peu l'occasion d'employer. » Peut-être cette impression de mélancolie parlait-elle à Debussy pour une raison précise ; depuis 1909, il ressentait en effet les symptômes du cancer qui allait l'emporter huit ans plus tard. Pourtant, loin de réduire sa charge de travail, Debussy se lança dans un nombre croissant de projets musicaux, notamment la composition de la valse pour piano *La plus que lente*, dont certains pensent qu'elle fut peut-être conçue à l'origine comme un mouvement pour une troisième série, non réalisée, d'*Images*. La valse lente

sentimentale faisait fureur à Paris à l'époque, et ici Debussy écrit avec beaucoup d'habileté une parodie évocatrice, qui détend encore davantage une danse déjà décontractée.

Dans ce climat musical français qui affectionnait la valse, l'éditeur de Debussy pensa tout naturellement qu'une orchestration de *La plus que lente* pourrait être rentable. C'est l'arrangeur Henri Mouton qui fut chargé de la tâche, mais Debussy, bien que favorable à l'idée, ne fut pas vraiment satisfait du résultat. En 1912, sans avoir été sollicité, le compositeur prit du temps sur son calendrier chargé pour écrire son propre arrangement de salon. C'était à bien des égards une satisfaction personnelle. Des profondeurs de cette pièce brève mais séduisante jaillit la sonorité du cymbalum, instrument hongrois traditionnel popularisé par ces remarquables musiciens des cafés de Budapest.

— De notes de Michael Steinberg
(*Images et Jeux*) et Jeanette Yu
(*La plus que lente*)

Traduction : Dennis Collins
© San Francisco Symphony, 2016



Le **SAN FRANCISCO SYMPHONY** a donné ses premiers concerts en décembre 1911. Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart, Herbert Blomstedt, et, depuis 1995, Michael Tilson Thomas se sont succédé comme directeur musical de l'orchestre. Le SFS a remporté des prix discographiques comme le Grand Prix du disque français, le prix *Gramophone* britannique, l'Echo Klassik allemand et le Grammy américain. Les parutions sur le propre label de l'orchestre, SFS Media, comprennent une intégrale des symphonies de Mahler qui a reçu sept Grammys, plusieurs albums consacrés aux oeuvres de Beethoven, ainsi que *Harmonielehre* et *Short Ride in a Fast Machine* de John Adams, qui a remporté un Grammy comme meilleure interprétation

orchestrale en 2013 et l'Echo Klassik 2013. Les autres enregistrements récents sur SFS Media comprennent un album d'œuvres orchestrales de Mason Bates et un enregistrement live de *West Side Story* de Leonard Bernstein, nommé pour le Grammy du meilleur album de théâtre musical 2014. Pour RCA Red Seal, Michael Tilson Thomas et le SFS ont enregistré des scènes de *Roméo et Juliette* de Prokofiev, une anthologie de ballets de Stravinsky, et *Charles Ives : An American Journey*, entre autres.

Certains des chefs d'orchestre les plus importants des années passées et récentes ont été invités à diriger le SFS, dont Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein et Sir Georg Solti, et la liste des compositeurs qui ont dirigé l'orchestre comprend Stravinsky, Ravel, Copland et John Adams. Le SFS Youth Orchestra, fondé en 1980, s'est fait connaître dans le monde entier, de même que le SFS Chorus. Depuis plus de vingt ans, le programme SFS Adventures in Music fait découvrir la musique à tous les enfants du primaire dans les écoles publiques de San Francisco. Les retransmissions radiophoniques du SFS, les premières aux États-Unis à faire entendre de la musique symphonique à leurs débuts en 1926, diffusent aujourd'hui les concerts de l'orchestre à travers le pays. Dans un programme multimédia conçu pour rendre la musique classique accessible aux personnes de tout âge et de tout milieu, le SFS a lancé *Keeping Score* sur PBS-TV, en DVD, à la radio, et sur le site internet keepingscore.org. Les enregistrements du San Francisco Symphony sont disponibles à sfymphony.org/store.



Musicians of the
San Francisco Symphony

Claude Debussy
Images pour orchestre
Jeux
La plus que lente

Images pour orchestre

Wenn die Arbeit an *Images* (1912) nur langsam vorankam, lag dies auch daran, dass Claude Debussy (1862-1918) spürte, wie er sich bisher unbeschrittene Pfade entlang tastete. Er schrieb: „Ich versuche ‚etwas Anderes‘ zu schreiben, *Realitäten* im Sinne von Sprache, was Schwachköpfe ‚Impressionismus‘ nennen, ein Begriff der mit größter Ungenauigkeit verwendet wird, insbesondere von Kunstkritikern!“ Er fährt fort: „Ich fühle mehr und mehr, dass Musik in ihrer besonderen Essenz nichts ist, das in einer strengen, traditionellen Form fließen kann. Sie besteht aus Farben und rhythmisierter Zeit.“ Diese Aussage sagt viel über die Neuheit und Kunstfertigkeit von Debussys Musik.

GIGUES

Jeder Satz der *Images* hat seine eigene nationale Färbung. Das trifft am offensichtlichsten auf *Ibéria* zu, während *Rondes de printemps* ein französisches Kinderlied zitiert und *Gigues* schon immer – wenngleich auch ein wenig trügerisch – mit den Britischen Inseln verbunden wird.

Gigues ist ein melancholisches Stück – und ein sehr poetisches und reizvolles obendrein. Es beginnt mit außergewöhnlich delikaten Klängen: Gestopfte Trompete, dann zweite Violinen, dann Flöte und erste Violinen, die allmählich eine wehmütige

Melodie entfalten, die behutsam einen Gigue-Rhythmus andeutet, wenn auch stark verlangsamt. Ermutigt durch Harfenklänge erklingt eine unbegleitete, klagende Melodie der Oboe d’amore – als Anspielung auf ein englisches Volkslied gedacht – sofort unterbrochen von den Fagotten, mit einem Signal, das das schottische Lied „Weel may the keel row“ zitiert.

Die bemerkenswerteste Charakteristik von *Gigues* ist die gleichzeitige Existenz zweier rhythmischer Welten, die der tristen Melodie der Oboe d’amore und die der lebhaften Ebenen darunter und drumherum. Die geschickt geschichtete Koexistenz von Melancholie und Fröhlichkeit verstärkt die Eindringlichkeit dieses musikalischen Gedichtes, dessen „Essenz“ am Ende sogar den Beginn an Subtilität und Besonderheit übertrifft

IBÉRIA

Spanien war in Debussys Fantasie sehr präsent. Mit *Ibéria* war Debussy bereit, den Sprung zu wagen und im großen Stil ein Liebeslied auf das Land zu singen, das ihn so sehr beschäftigte.

Ibéria, der zentrale Satz des *Images*-Triptychons, ist selbst ein Triptychon. Der erste Satz ist *Par les rues et par les chemins* (Auf Straßen und Wegen) überschrieben. Die Musik beginnt mit einem knackig-dissonanten Akkord, der gleichzeitig der erste

Schlag des Rhythmus in den Holzbläsern und Kastagnetten ist und in diesem Bild praktisch durchweg präsent sein wird. Gegen diesen Rhythmus entfaltet die Klarinette eine elegante und übermütige Melodie. Die Musik ist reich und wunderbar vielseitig – die gelegentlichen Verdopplungen von Teilen der Melodie, die kreuzrhythmischen Überlagerungen von „zwei gegen drei“ in den Melodie- und Rhythmusinstrumenten, die permanent sich verändernden Klangfarben in der Begleitung. Einige Momente lang überwiegt ein energetischer Charakter, doch in Wirklichkeit ist das eher ein etwas träger Nachmittag, und nachdem die Musik des Anfangs wiederkehrt, verfliegt der Satz in einer Reihe von sanften Schauern und Seufzern.

In den originellen *Les parfums de la nuit* (Düfte der Nacht) umschmeichelt uns Debussy herrlich mit den erinnerten – oder vorgestellten – Düften von Oleander und Kastanien, Wildrosen und Thymian. „Lent et rêveur“ (langsam und verträumt) schreibt Debussy und die Partitur fordert häufig nach *rubato*, die Musik soll *souple* (weich), *sans rigueur* (ohne Härte) oder *doux et mélancholique* (zart und melancholisch) sein. Alle Sätze dieses Triptychons haben Momente von Erinnerungen an die Nachbarsätze, so als ob Debussy dagegen wäre, Enden und Anfänge scharf voneinander abzugrenzen.

Über *Le matin d'un jour de fête* (Der Morgen eines Festtags) sagte Debussy: „Es klingt wie Musik, die nicht niedergeschrieben wurde, das ganze Gefühl von Aufbruch, von erwachenden Menschen und erwachender Natur. Da ist ein Wassermelonenverkäufer und pfeifende Kinder, ich kann sie alle deutlich sehen!“ Mit größter

Sorgfalt und Präzision hat Debussy seine Vision von glücklichem Chaos niedergeschrieben, von Tänzern und Marschierenden, einer Tanzmusikkapelle (Violinen und von Bratschen sollen ihre Instrumente wie Gitarren halten), eines Stehgeigers und von Bläsern, die ihre wild-fröhlichen Weisen herausblasen. Erinnerungen an die beiden vorangegangenen Sätze werden wach. Die Feierlichkeiten werden alberner und in prachtvollen orchestralen Farben kommt *Ibéria* mit einer fast bestürzenden Abruptheit zu einem freudvollen Ende.

RONDES DE PRINTEMPS

Dieser Satz aus den *Images* hat als Epigraph eine französische Version eines Couplets aus einem alten italienischen Lied, „La Maggiolata“: „*Vive le Mai, bienvenu soit le Mai / Avec son gonfalon sauvage*“ („Es lebe der Mai / willkommen der Mai / mit seinem wilden Banner“). Die Wildheit in diesem Satz ist greifbar, zeitweise sogar fast bestürzend. *Rondes de printemps* ist der einzige Satz der *Images*, der eine Widmung trägt, die der Frau des Komponisten gilt. Einige Male wird ein Kinderlied zitiert, „*Nous n'irons plus aux bois*“ („Lasst uns nicht mehr in den Wald gehen“). Eine Besonderheit dieses Satzes ist der ungerade Fünferhythmus, der fast durchweg präsent ist, eine charmante Exzentrizität dieses leidenschaftlich unter Spannung stehenden kleinen Tongedichtes.

Jeux

Die Hintergründe zu Debussys *Jeux* (1913) waren besondere: Sergei Djailew gab dieses Werk für seine *Ballets Russes* in Auftrag, Vaslaw Nijinsky war Hauptdarsteller und verantwortlich für die Choreografie und Léon Bakst entwarf das Bühnenbild und

die Kostüme. Pierre Monteux, der spätere fünfte Music Director des San Francisco Symphony (von 1935 bis 1952), dirigierte die Uraufführung.

Jeux ist die Geschichte eines Jungen und zweier Mädchen. Die folgende Inhaltsangabe wurde für die Uraufführung gegeben: „Die Szene ist ein Garten in der Abenddämmerung. Ein Tennisball ging verloren. Ein Junge und zwei Mädchen suchen danach. Das künstliche Licht großer elektrischer Laternen wirft fantastische Schimmer über sie und suggeriert die Idee kindischer Spiele: Sie spielen Verstecken, sie versuchen sich gegenseitig zu fangen, sie zanken, sie schmolten grundlos. Die Nacht ist warm, der Himmel in blasses Licht getaucht, sie umarmen sich. Doch der Zauber wird durch einen weiteren Tennisball gebrochen, der von einem Unbekannten spitzbübisch in die Szene geworfen wird. Überrascht und alarmiert verschwinden der Junge und die Mädchen in die nächtlichen Tiefen des Gartens.“

Das ruhige und doch bemerkenswert kraftvolle *Jeux* beginnt mit einer fast bewegungslosen Einleitung, die doch bereits die noch kommende lebendige Musik andeutet. Fast das ganze Stück bewegt sich in einem raschen Dreiertakt, selbst wenn der Puls des Taktes von Synkopierungen, Kreuzrhythmen und einem alles andere als konstanten Zeitmaß untergraben wird. In entscheidenden Momenten werden diese Quasi-Walzer unterbrochen. Es gibt einen spottenden Tanz für das zweite Mädchen in ihrer Eifersucht und ein leidenschaftliches Rezitativ der beiden Violingruppen, wenn das zweite Mädchen versucht, ihre Freundin davon abzuhalten zu gehen. Genau an dieser Stelle

übernehmen *Eros* und das Mondlicht. „Dem zweiten Mädchen gelingt es, sie in ihre Arme zu schließen. Nichtsdestotrotz interveniert der Junge, indem er behutsam ihre Köpfe voneinander trennt, damit sie umherschauen können: Die Schönheit der Nacht, die Freude des Lichtes, alles deutet ihnen, sich ihren Fantasien zu überlassen. ... Mit einer leidenschaftlichen Geste bringt der Junge ihre drei Köpfe zusammen und ein dreifacher Kuss vereint sie in Ekstase.“ Dann kommt der zweite Tennisball dazwischen und die Musik kehrt zurück zum Tempo des Vorspiels, jedoch in dichterem Klang. Die monddurchflutete Bühne ist plötzlich leer.

Eine der ungewöhnlichen Eigenschaften von *Jeux* ist der Verzicht auf Wiederholungen, indem die musikalischen Ideen in Rhythmus und Strukturen einem steten Wandel unterliegen. Das Ergebnis ist eine Musik erstaunlicher Dichte und Reichhaltigkeit.

La plus que lente

Während seiner Reisen 1910 entdeckte Debussy die im Zigeunerstil spielenden Café-Ensembles Budapests, die ihn sehr beeindruckten. Über einen Musiker, dem er begegnet ist, bemerkte der Komponist: „Er gab einem den Eindruck, er säße in den Tiefen eines Waldes. Er erweckte in der Seele dieses charakteristische Gefühl von Melancholie, dem wir uns nur so selten hingeben können.“ Dieses Gefühl von Melancholie ergriff Debussy wohl nicht ohne Grund: Seit 1909 litt er an Symptomen einer Krebserkrankung, der er acht Jahre später erliegen würde. Doch weit davon entfernt, sein Arbeitspensum zu reduzieren, widmete sich Debussy einer zunehmenden Zahl von Kompositionsprojekten. Darunter der Klavierwalzer *La plus que lente*, von dem manche

denken, er könnte als Teil einer nicht realisierten dritten Serie seiner *Images* gedacht gewesen sein. Sentimentale langsame Walzer waren zu der Zeit „der letzte Schrei“ in Paris. Hier verfasst Debussy kunstvoll eine atmosphärische Parodie, die einen bereits sehr gemächlichen Tanz noch weiter zurücknimmt und beruhigt.

In einer musikalischen Stimmung in Frankreich, in der Walzer sehr geschätzt wurden, dachte Debussys Verleger natürlich, dass eine Orchestrierung von *La plus que lente* sehr einträglich sein könnte. Der Arrangeur Henri Mouton übernahm die Aufgabe. Doch obwohl Debussy für diese Idee durchaus aufgeschlossen war, gefiel ihm das Ergebnis überhaupt nicht. 1912 nahm sich Debussy trotz eines überfüllten Kalenders selbst die Zeit, sein eigenes Salon-Arrangement zu schreiben – ein persönlicher Genuss auf vielen Ebenen. Aus den Tiefen dieses kurzen aber verführerischen Stückes tritt das Zymbal (Hackbrett) zutage, ein Instrument der Volksmusik, das nicht zuletzt durch die bemerkenswerten Café-Ensembles Budapests bekannt wurde.

— Aus Programmtexten von
Michael Steinberg (*Images* und *Jeux*)
und Jeanette Yu
(*La plus que lente*)
Übersetzung: Charoltte Schneider
© San Francisco Symphony, 2016



Das **SAN FRANCISCO SYMPHONY** (SFS) gab seine ersten Konzerte im Dezember 1911. Zu den bisherigen Chefdirigenten des Orchesters gehörten Henry Hadley, Alfred Hertz, Basil Cameron, Issay Dobrowen, Pierre Monteux, Enrique Jordá, Josef Krips, Seiji Ozawa, Edo de Waart und Herbert Blomstedt. Seit 1995 ist Michael Tilson Thomas Music Director des Orchesters. Das SFS wurde für seine Einspielungen mit Auszeichnungen wie dem französischen Grand Prix du Disque, dem englischen *Gramophone Award*, dem deutschen Echo Klassik und dem Grammy in den USA geehrt. Zu den Veröffentlichungen auf dem orchestereigenen Label SFS Media gehört ein Mahler Zyklus, der mit sieben Grammys ausgezeichnet wurde, einige Aufnahmen, die sich dem Werk Beethovens widmen und John Adams' *Harmonielehre* und *Short*

Ride in a Fast Machine, die 2013 sowohl mit dem Grammy der Kategorie „Best Orchestral Performance“ als auch mit dem Echo Klassik ausgezeichnet wurde. Zu den weiteren Einspielungen jüngerer Zeit auf SFS Media gehören ein Album mit Mason Bates' Orchesterwerken und eine Live-Aufnahme von Leonard Bernsteins *West Side Story*, die 2014 für einen Grammy in der Kategorie „Best Musical Theater Album“ nominiert wurde. Für RCA Red Seal haben Michael Tilson Thomas und das SFS unter anderem Szenen aus Prokofjews *Romeo und Julia*, einige von Strawinskys Ballettmusiken und *Charles Ives: An American Journey* eingespielt.

Einige der bedeutendsten Dirigenten der Vergangenheit und Gegenwart haben das SFS dirigiert, darunter Bruno Walter, Leopold Stokowski, Leonard Bernstein und Sir Georg Solti. Zu den Komponisten am Pult des Orchesters gehören Strawinsky, Ravel, Copland und John Adams. Das 1980 gegründete SFS Youth Orchestra genießt weltweite Anerkennung ebenso wie der SFS Chorus. Seit über zwei Jahrzehnten bringt das „SFS Adventures in Music“ Programm jedes Kind der 1. bis 5. Klasse in San Franciscos Schulen mit Musik in Berührung. Die Konzerte des SFS können seit 1926, der allerersten Radioübertragung klassischer Musik in den USA überhaupt, landesweit verfolgt werden. In einem Multimedia-Programm, das klassische Musik Menschen aller Altersgruppen und musikalischer Hintergründe zugänglich machen will, startete das SFS *Keeping Score* in Fernsehübertragungen des Public Broadcasting Systems, auf DVD, im Radio und auf der Website keepingscore.org. Die Einspielungen des San Francisco Symphony sind auf sfsymphony.org/store verfügbar.



SFS 0069
821936-0069-2